

103

MONDO NUOVO

18.24 ft/s

Anno LIII - Novembre 2018

Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema
realizzato con il sostegno di



ARLORIO
GIORGIO



Giorgio Arlorio con Marija Tacinowsky
sul set di *Soversivi* di Paolo e Vittorio Taviani

Emanuela Piovano

Maggio 1993

Grandi migrazioni di pollini, dal bel terrazzo di Giorgio invaso dal sole romano.

Giorgio andava e veniva in controluce, i bei capelli bianchi fluenti, i grandi occhiali ancora anni ottanta, la parlata piemontese chiusa, moderna, affascinante.

Per tutti questi anni ho conservato gli appunti del nostro lavoro che comincia quel giorno.

Giorgio è stato il mio primo incontro con la "sceneggiatura". Per farmi capire devo fare una piccola premessa. Per tutti gli anni ottanta, anni della mia formazione e dei primi lavori, il mito della sceneggiatura cosiddetta di ferro all'americana era stato messo in discussione. Uno dei capisaldi di questa rottamazione era l'idea che il nostro italianissimo fare cinema seguisse più l'improvvisazione che la costruzione. Lo stesso neorealismo, che più tardi sarebbe stato letto come un esempio di "costruzione", all'epoca veniva esaltato come pura improvvisazione.

In bilico tra queste due strade, alla fine del decennio, mentre si tentava una nuova specie di restaurazione del cosiddetto cinema di papà, mentre il cinema narrativo ritrovato faceva i primi passi, avevo scritto e diretto *Le rose blu*.

Un film collettivo concepito insieme al carcere femminile

di Torino, che allora spiccava come laboratorio di confine in una città fantasma di post rivoluzione e riflusso, come si diceva. La sceneggiatura l'avevamo scritta di sfuggita, tra un laboratorio di "alfabetizzazione" ed esperimenti che risentivano delle prime video clip. Guido Aristarco, allora professore a Magistero e redattore della rivista «Cinema Nuovo», aveva salutato il film come un piccolo capolavoro, e a lui si erano poi uniti Morando Morandini (che ci fregiò del titolo di migliore esordio) e altri, anche internazionalmente.

Scrivo tutto questo perché raccontare di Giorgio significa contestualizzarlo nel mondo che allora, io trentenne e lui sessantenne, stavamo attraversando.

La sceneggiatura de *Le rose blu* l'avevamo scritta tra di noi, forti di un decennio di fermento didattico a Palazzo Nuovo, il Movie Club, il primo Cinema Giovani, Salsomaggiore... Non ne avevamo una vera e propria coscienza, Aristarco da poco trasferitosi a Roma mi aveva invitato a tenere un corso di sceneggiatura, che avevo rifiutato! Non mi sentivo preparata, avevo l'impressione di non possedere gli strumenti del lavoro per intero.

Ma soprattutto quelle due strade (improvvisazione o costruzione, narrativo o non narrativo) lavoravano dentro di me in modo carsico e non mi lasciavano in pace con il



Arlorio a una festa privata travestito da postino

loro conflitto. Non aveva forse detto Adriano Aprà che le Videoletture, prodromi a *Le rose blu*, mancavano di "regia"? E io non volevo forse azzerare la regia, l'autorialità, in nome di un maoismo viscerale che ad esempio negli stessi anni faceva nascere un fenomeno letterario come i Wu Ming?

Passano tre anni da *Le rose blu*. Durante i quali Torino disinveste da quel mondo in cui ci aveva formato con la speranza che sarebbe potuto durare e diventare serio (cosa che sarebbe avvenuta poi nella seconda metà degli anni novanta, con la Film Commission, il Museo del Cinema, il Torino Film Lab, la scuola Holden...).

Roma invece, scremata da Tangentopoli, ritrova un nuovo vigore, e, soprattutto nel cinema, ha voglia di reinvestire nei giovani, pur che si gettasse un colpo di spugna su quelle neo-avanguardie dispersive che avevano distrutto la "filiera" negli anni precedenti.

Vengo così cooptata nella capitale, dove opero uno speciale algoritmo. Decido di esplorare l'ambigua "narratività" partendo da un libro. Un libro di tendenza, che supera quel conflitto in nome di una presa di posizione politica che individuo in quel momento nel femminismo. Un libro che sfiora il genere, ma come tutti i noir lo scavalca, creando atmosfere e sottotesti di una situazione particolare che all'epoca aveva pochissimi precedenti (e non solo in Italia): due donne da sole, due donne che si confrontano con un delitto. (Complice *Il Dubbio* di Maria Rosa Cutrufelli).

Giorgio Arlorio sul set de *Il paese dei levandai*

Otengo un finanziamento per la produzione (il sistema cinema italiano romano mi accoglie con le migliori attenzioni), scrivo una prima stesura. Poi tento la quadratura del cerchio: ottenere una coproduzione con la RAI. Cosa paradossale: mentre mi accostavo al cinema narrativo la RAI che finanziava il cinema era dominata da una figura di spicco proprio tra quei temuti rottamatori di cui dicevo prima. Non che allora me ne rendessi proprio conto. Costruivo la rotta man mano che avanzavo nella giungla. Non c'era internet, Google maps, e neppure istituzioni molto friendly. I corsi di formazione? molto esclusivi. Sono sopravvissuta perché le mie aspirazioni andavano dalla politica al radicamento in un'appartenenza non fatta di regionalismo, ma di legami con cui avevamo cercato di costruire un mondo migliore che ancora continuavano, e spostarmi era un'espansione, una nuova opportunità.

Tutto ciò premesso, la RAI mi chiese di affiancarmi a uno sceneggiatore professionista. Mi parve l'occasione giusta per rimediare a quelle lacune della mia strumentazione. Mi vennero in mente Vincenzo Cerami e Giorgio Arlorio. Con Cerami ci sarebbe stato un collegamento mica da poco, lui marito della cugina di Pasolini, io che con *Le rose blu* ero diventata per un periodo quasi tutt'uno con Laura Betti. Scelsi Arlorio perché aveva lavorato con Pontecorvo, ed era a Pontecorvo che pensavamo nelle storiche pareti dell'Archivio di Paolo Gobetti, a Torino, sognando: "Ma poi su un set vero ci andremo prima o poi?"

Scelsi Arlorio perché mi sembrava che avrebbe capito meglio le mie lacerazioni nel tracciare piste in quella giungla che lui stesso aveva attraversato un po' prima.

E Giorgio non deluse le mie aspettative, anzi.

Fu un'esperienza bellissima. Purtroppo la sceneggiatura definitiva del film, cui lavorammo insieme in quel periodo, ha tenuto conto solo in parte del suo contributo. La tendenza anti-narrativa ancora presente in RAI stava esalando l'ultimo respiro, e come testimone ne divenni vittima mentre assistevo alla sua morte definitiva, cosa che segnò anche la fine della coproduzione con l'ente, che ci mise poi assai tempo a riorganizzarsi, tempo che non potevamo aspettare per la decadenza dell'altro finanziamento statale.

A rileggerla oggi quella "terza stesura" de *Le complici* (ne ho poi scritte altre 9 prima di girare il film!) è di una grazia e di una acutezza lungimiranti. Giorgio era riuscito a prendere tutti i sottotesti – che senza questo ammantato lusinghiero potrebbero essere anche lacune o buchi neri o balbettamenti in attesa di articolazione – e a farli diventare una musica molto particolare.

Mi piacerebbe pubblicare (nel senso di condividere) i quaderni di appunti, dove Giorgio con la sua cultura e la sua esperienza costruiva con metodo ma anche con molta libertà i puzzle.

Non è così scontato muoversi tra i meandri dei significati, le raffigurazioni, in un'epoca dove i pochi manuali di sceneggiatura erano scarsamente considerati. Quello che adesso non ci sogneremmo di mettere in discussione, acquisito in tutte le scuole sbocciate nel frattempo – e mi riferisco al viaggio dell'eroe, le svolte, il punto d'attacco etc. – allora era considerato "americanata" e abbastanza deriso.

Immagino che Giorgio stesso si sia trovato ancor più di me in quel guado in cui molti sceneggiatori, dopo il post neorealismo, avevano addirittura perso il lavoro. Quando se avevi tre finanziatori tre istituzionali e non, non ci si metteva d'accordo sul "Prodotto": un prototipo? un'opera d'arte arbitraria? una "storia"? e la parola storia non era ancora epidemia.

Prima che trent'anni dopo nascesse una schiera di aspiranti sceneggiatori, imbevuti di americanismi, formulette, schemi per una migliore Comunicazione! (ahi: si legga per favore Mario Perniola: *Contro la comunicazione*.)

La lezione di Giorgio è bella perché non ossessionata dalla storia, senza però essere anti-narrativa.

Una posizione che non fa facilmente "scuola".

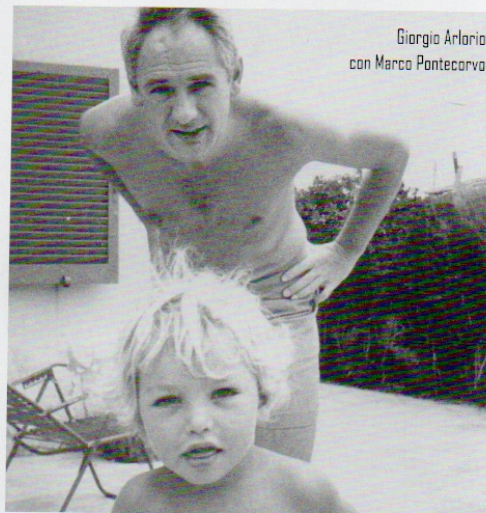
Eppure quando guardiamo ai lavori d'oltralpe questo algoritmo-alchimia funziona. Il nuovo cinema "narrato" tiene conto delle sue trasgressioni novecentesche, non è pura fiction.

Giorgio – anche perché transalpino? – ha avuto questo sguardo dentro, capace di far diventare racconto la materia frammentata di un libro poco strutturato e di una giovane cineasta appassionata quanto decostruita.

Lezione debole perché – devo dire soprattutto in Italia – non sono state valorizzate quelle personalità che sfuggivano in qualche modo a una sorta di diktat. (Aprà). Se ne è avuto paura. Proprio come la RAI ha avuto paura della terza bellissima stesura de *Le complici*.

Un uomo libero, attento, capace di guardare e di ascoltare. Le scene gli apparivano perché ne era affascinato, stupito, ed erano sempre scene che io gli proponevo, il libro gli proponeva, e lui ne trovava le connessioni, le relazioni, non in nome di un modello astratto ma in nome della loro risonanza, del loro riecheggiare, pur nella loro differenza, quel mare di cultura che Giorgio ancora possiede come la sua generazione.

Il mio ricordo finisce qui. Ma vorrei ancora dire che i miei archivi sono aperti per chi voglia approfondire la lezione del grande Giorgio Arlorio, alle prese con una piccola attrice che ha fatto tesoro del suo insegnamento. ■



Giorgio Arlorio
con Marco Pontecorvo